



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2009). Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 26-42). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Wąchocka

Uniwersytet Śląski
Katowice

Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku

Określenie „przestrzeń wewnętrzna” nie ma ścisłej definicji ani jasno ustalonego zakresu znaczeniowego — może się odnosić zarówno do postaci teatralnej, twórców przedstawienia, jak i do widza¹. Choć intuicyjnie wiemy, co się za nim kryje, to szczególnie w odniesieniu do postaci jest pojęciem dość abstrakcyjnym i nieostrym. Mniej precyzyjnym niż „przestrzeń interpersonalna” czy „przestrzeń społeczna”, które także są domeną doświadczenia, emocji, świadomości, lecz dają się uchwycić w bardziej lub mniej uzgodnionych bądź zinstytucjonalizowanych formach. Przestrzeń wewnętrzna bohatera dramatu może się ujawnić nie inaczej jak tylko przez zapośredniczenie: słów i obrazów.

Zgodnie z tradycją podtrzymywaną przez klasyczne poetyki, dramat ze swej natury zorientowany jest raczej na przedstawienie międzyludzkich relacji i konfliktów, aniżeli na zgłębianie wnętrza jednostki. Przeczy temu jednak znamieny dla dramaturgii europejskiej proces polegający na przechyleniu, a następnie odwróceniu tych proporcji, proces, którego początki niektórzy badacze — jak na przykład Lionel Abel — widzą już u schyłku renesansu². Poręczeniem stał się — jak wiadomo — Kartezjański dualizm, wedle którego życie człowieka rozgrywa się równolegle na scenach dwóch teatrów — na scenie tego świata, którą człowiek stara się ogarnąć swoimi zmysłami, i na scenie wewnętrznej, do której tylko on sam ma dostęp. Zdarzenia zachodzące na scenie wewnętrznej mogą być przy tym niezależne od tego, co dzieje się na scenie zewnętrznej. Lecz nie odwrotnie, wszystko bo-

¹ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek. Wrocław 1998, s. 406–407.

² L. Abel: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York 1963.

wiem, co spotyka nas w świecie, zostaje jednocześnie w taki czy inny sposób powtórzone w teatrze wewnętrznym.

Strukturę i złożone mechanizmy rządzące „sceną wewnętrzną” rozważano gruntownie w ujęciach proponowanych przez psychoanalizę, fenomenologię, filozofię podmiotu³. W perspektywie dramatycznej i teatralnej również istotną wydaje się analiza sposobu, w jaki niewidzialna subiektywna przestrzeń ukazana zostaje w miejscu scenicznym – widzialnym i w miarę konkretnym. Wybór miejsca czy miejsc, w których dokonuje się eksterioryzacja jednostkowego wnętrza, to bowiem namacalny (i wiele mówiący) wyraz konceptualizacji podmiotu. Kwestia nie tylko wyzyskania teatralnych konwencji, ale również zasadniczego podejścia do teatru jako instrumentu samopoznania.

Zgodnie z przyjętym powszechnie rozróżnieniem, miejsce jest pojęciem wskazującym jego osobowy, personalny charakter, inaczej niż przestrzeń, która istnieje obiektywnie i niezależnie od ludzkiego doświadczenia. Miejsce, a więc to, co ujednostkowione i namacalne – jak pisze Yi-Fu Tuan – powstaje w miarę poznawania i nadawania wartości przestrzeni, staje się zatem „konkretyzacją wartości, choć nie jest wartościową rzeczą”⁴. Zamknięta i uciłowieczona przestrzeń staje się miejscem. Józef Tischner – przywołując słowa Rainera M. Rilkego: „Gdzie ty jesteś, powstaje miejsce” – nazywa je „owocem gospodarowania”⁵. Można oczywiście mieć wątpliwości, czy przedstawienie życia duchowego na teatralnej scenie istotnie łączy się – w sensie topograficznym – z tym, co oswojone i obdarzone wartością. Należałoby pewnie raczej powiedzieć, że wiąże przeżycie swojskości oraz przeciwne mu doznanie obcości, stanowiące zasadnicze cechy przestrzeni życia⁶. Niewątpliwie jednak przestrzeń wewnętrzna ze względu na to, że ma trudno rozpoznawalne, właściwie nieuchwytnie granice, aby móc się uobecnić, potrzebuje jakiegoś miejsca, funkcjonującego na zasadzie *pars pro toto*. Materialność miejsca – co mocno podkreśla William W. Demastes w swojej książce *Staging Consciousness* – jest obiektywizacją, koniecznym przedłużeniem „materialnych” aspektów samego umysłu i ducha. „Umysł może się sobie objawić tylko jako świadomość czegoś”; samoświadomość nie poprzedza świadomości rzeczy, dlatego nie jest możli-

³ C. Taylor: *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i inni]. Warszawa 2001; P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chęłstowski. Warszawa 2003; A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o wspólną formułę duchowości*. Kraków 2000.

⁴ Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 24.

⁵ J. Tischner: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 1998, s. 222.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków 2006, s. 256.

we rozumienie własnego istnienia bez uchwycenia istnienia otaczającego świata⁷.

Nie jest przypadkiem, że na scenie pudełkowej (zresztą także na elżbie-
tańskiej czy hiszpańskiej złotego wieku) wyrażenie doświadczenia wewnętr-
znego zależało w decydującej mierze od ujęcia językowego, od siły obrazowania
metafor i metonimii, wspomaganych przez odpowiednie wyobrażenia wizual-
ne, narzucające temu doświadczeniu mniej lub bardziej „realny” kształt. Za-
sadnicza zmiana, jaką przynosi dramat subiektywny, wiąże się z dramatyzacją
i inscenizacją głębszych obszarów „ja”, z uprzedmiotowieniem bądź personi-
fikacją rządzących życiem jednostki sił, z uprzestrzennieniem właśnie. Zmia-
na ta nie spowoduje wszakże odrzucenia samego scenicznego pudełka. Funk-
cjonalność tego tradycyjnego rozwiązania w analizie przeżyć i intymnych do-
znań postaci u progu XX wieku z powodzeniem wykorzystują jeszcze twórcy,
których właściwie wszystko dzieli – Paul Claudel i Antoni Czechow. Egzo-
tyczna lub historyczna sceneria u Claudela służy jako bezkresne, kosmiczne
tło dla pulsujących w słowie wielkich namiętności i religijnych wtajemniczeń.
Zaś zamknięte w realistycznych dekoracjach postacie Czechowa podążają śla-
dem swych wspomnień, nadziei i życiowych porażek: snują dramat wyobco-
wania, rozpisany w monologach i kryptomonologach, ukryty w milczeniu.

Otworzyć scenicznego pudełka na przestrzeń wewnętrzną nie próbuje też
Witkacy. W gruncie rzeczy przejmując i na swój artystyczny sposób przerabia-
jąc stary model, nadając mu już wymiar świadomego siebie teatru. W jego
sztukach nie potrzeba odrębnego, specjalnie nacechowanego miejsca jako pro-
jekcji dręczących postacie dylematów, tyleż prywatnych, co nieprywatnych.
Konwencjonalne pomieszczenia, nierzadko mieszczański salon lub malarsko
skomponowana „otwarta okolica” – terytorium autonomiczne, odgródzone
od „świata” – wyraźnie zdradzające swój teatralny status, wystarczą do tego,
aby owładnięte teatrem życia postacie mogły odsłaniać przed widzami trage-
dię metafizycznego niespełnienia. Nie samopoznanie ani wędrówka w głąb
siebie stanowią bowiem cel ich usiłowań, lecz dążenie do jak najintensywniej-
szego zaznaczenia własnego istnienia w tym nierzeczywistym, podtrzymy-
wanym mocą ich kreacji świecie. Również dążenie do poszerzenia granic oso-
bowości, które ma się dokonać w osobliwych eksperymentach i przygodach.
Dlatego każde, nawet „zwyczajne” otoczenie może być zaanektowane przez
zaborcze „ja”, przez fantazje wyobraźni i intelektu. W pogoni za nieziszczal-
nym spełnieniem Witkacowskie postacie szukają okazji do manifestacji wypeł-
niających je pragnień i niepokojów, a nie ich zrozumienia czy objaśnienia,
w istocie – do odegrania samych siebie w obecności innych. „Jak pomyślę, co
będzie ze mną dziś w nocy, niedobrze mi się robi. Jakaś nuda i męka, klista,

⁷ W.W. Demastes: *Staging Consciousness. Theater and the Materialization of Mind*.
Michigan 2002, s. 59.

nieograniczona, a skończona i zamknięta w sobie na wieki. I nie będę miał komu o tym opowiedzieć. Przecież w tym jest cały urok życia!” – mówi Edgar w *Kurce wodnej*⁸. W rezultacie, swoje duchowe rozterki usiłuje wyrazić poprzez spektakularne działania – najpierw zabójstwo kochanki, następnie fizyczne tortury, którym dobrowolnie się poddaje. A Leon w ostatnim akcie *Matki*, dla wzmocnienia wyrzutów sumienia i żalu za zmarnowanym życiem, urządza maskaradę nad trupem – manekinem wypchanym słomą.

Tak więc scena pudełkowa, dzięki znacznym możliwościom przyswajania zmieniających się konwencji dramaturgicznych, jak również odpowiednich rozwiązań plastycznych, okazała się niezwykle użytecznym narzędziem w eksploracji ludzkich emocji i fantazmatów, wyobraźni i świadomości. W przestrzeni zobiektywizowanej pozwalała uchylać zasłonę pojedynczych subiektywnych światów.

Po krótkim okresie oddania perspektywicznej sceny we władanie malarzy penetrujących ideę przestrzennej nieskończoności – zauważa Krzysztof Pleśniarowicz – nowo odkryte magiczne pudełko zostało rychło jedynie poręczną maszyną do uprzestrzenniania literatury, tropiącej „nieskończone” w człowieku⁹.

Nic dziwnego, że formą, która stwarzała najlepszą sposobność wejrzenia do ludzkiego wnętrza, był przez wieki monolog, ufundowany na wierze w moc (poetyckiego zazwyczaj) słowa, zdolnego uobecnić niezmierzone przestrzenie zarówno w fizycznym, jak i metafizycznym sensie, a oznaką tego, co niemożliwe do wypowiedzenia – milczenie.

Tym poręcznym narzędziem tradycyjna scena, sukcesywnie modyfikowana w wyniku kolejnych rewolucji i przeobrażeń, pozostaje również wówczas, gdy prezentowany na scenie świat zaczyna być pokazywany z jednej podmiotowej perspektywy. Zarazem jednak w stopniu do tej pory nienotowanym odsłania pozorów jednoznaczności, do czego w XX wieku przyczynił się kryzys zasady iluzjonistycznej reprezentacji, pociągający za sobą wielość koncepcji *mimesis* we współczesnym teatrze. Zdaniem Maurice’a Valency’ego, stopniowa dominacja symbolizmu nad równoległym i racjonalnym nurtem realizmu doprowadzić miała w przeciągu minionego stulecia „do odrzucenia tradycyjnej doktryny *mimesis* i w efekcie do ostatecznego zniszczenia mitu uporządkowanego Kosmosu”¹⁰. Twierdzenia Derridy, że przestrzeń sceny to

⁸ S.I. Witkiewicz: *Dramaty*. Oprac. i wstępem poprzedził K. Puzyna. T. 2. Warszawa 1972, s. 13.

⁹ K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Kraków 1996, s. 19.

¹⁰ M. Valency: *The End of the World. An Introduction to Contemporary Drama*. New York 1983, s. 17.

„przestrzeń niezdecydowania” (ilustrująca jednocześnie naszą wiedzę i niewiedzę), uwikłania w „niemożność jednoznaczności”¹¹, znakomicie odnoszą się do twórczości dramatycznej wykorzystującej tę przestrzeń w celu ukazania daremnych prób jednostkowego poznania. Bo właśnie nieprzezroczystość świata, zmanifestowana dobitnie między innymi wraz z narodzinami dramaturgii subiektywnej, stanowi rodzaj filozoficznego zwornika wielu późniejszych – różnych – ujęć inscenizacji jaźni; punkt odniesienia odmienionych pisarskich poetyk. Doświadczenie obcości nieprzychylnego człowiekowi świata, jak również rozpad złudzenia mocnego – substancjalnego – podmiotu, wymuszający powracające w rozlicznych wariantach pytanie: kim jestem? Destabilizacja, płynność tej wewnętrznej przestrzeni jest więc z pewnością refleksem komplikującej się rzeczywistości, oglądanej przez zagubioną i samotną jednostkę. Lecz wiąże się również z zakwestionowaniem ugruntowanej od czasów renesansu i baroku samej zasady teatralnej reprezentacji, połączonej z logocentrycznym prymatem słowa i wiarą w racjonalny porządek rzeczy.

Zwrot ku podświadomości oraz – co za tym idzie – emancypacja rzeczywistości wewnętrznej na scenie sprawiają, że w dwudziestowiecznym dramacie rzeczywistość ta przyjmuje samodzielną postać przestrzeni zsubiektywizowanej. Obok przestrzeni alienacji czy osaczenia oraz przestrzeni modelowej, epicko-dydaktycznej, przestrzeń zsubiektywizowana stanowi odrębny, jeden z trzech podstawowych typów przestrzeni dramatycznej¹². Spośród wymienionych tu modeli jest bodaj najbardziej nieokreślona, nieograniczenie otwarta, ale zarazem mniej niż pozostałe wiarygodna i niejednorodna. Najmocniej również domaga się dopełnienia i interioryzacji przez odbiorcę. Domaga? A może raczej zaprasza do snucia – jak na kanwie – własnego scenariusza wydarzeń. Rezygnując z jakiegokolwiek próby uniwersalizacji, stwarza bowiem możliwość odnalezienia stłumionej części naszej osobowości. Teatr w tym kształcie – zgodnie z celną obserwacją Freuda – dostarcza szczególnej przyjemności, jaką widz czerpie z możliwości wglądu z bezpiecznego dystansu w intymną sferę bohatera: odkrywa część swego „ja” w osobie kogoś innego.

Jak zatem wygląda miejsce, które w planie symbolicznym uobecnia wewnętrzny świat postaci i które jest jego sceniczną wizualizacją, zakreślając jednocześnie niezbędne granice tego świata? W dramacie XX wieku, podejmującym analizę procesów kształtujących i określających ludzką tożsamość, można wyróżnić cztery najważniejsze ujęcia: drogę, teatralną scenę, pokój

¹¹ E. i T. Sławkowie: *Teatr filozofii*. „Teatr” 1988, nr 1, s. 24.

¹² J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978; K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji...*, s. 98.

i wewnątrz umysłu. Podział ten wskazuje tylko główne kierunki poszukiwania rozwiązań dramaturgicznych, a także technicznych i nietrudno pewnie byłoby go podważyć albo też — uzupełnić. Podobnie jak przestrzeń subiektywna i przestrzeń alienacji mogą niekiedy mieć pewne cechy wspólne, również „topograficzne” wyznaczniki tej pierwszej często występują w formach nieczystych bądź łączonych.

Dramat subiektywny wykształcił wyrazisty typ przestrzennej reprezentacji obserwującego siebie podmiotu, strukturę dynamiczną, jaką jest figura drogi. Strindberg, zapożyczając topos ludzkiej wędrówki przez życie, połączył jego religijny sens z głęboką analizą dezintegracji „ja”. W *Do Damaszku* peregrynacja przez kolejne miejsca-stacje oddaje ruch poszukującej — siebie i Boga — samoprzedstawiającej się świadomości; a ponieważ same podstawy egzystencji (dom, rodzina, kariera) załamały się, droga staje się podążaniem za nieuchwytnym sobą samym. Otwarta przestrzeń poznania rozpościera się pomiędzy niebem, przeciwko któremu Nieznajomy bluźni, a ziemią, którą w udręce przemierza. Z kolei świadomość nie jest tylko świadomością bycia siebie samego, lecz wykracza ku światu, jest świadomością istnienia świata, w którym się żyje. Jak bowiem przekonuje Józef Tischner, dramat człowieka jest zawsze „dramatem z innymi”. Człowiek poza tym, że musi być bytem-dla-siebie, musi także konstytuować siebie poprzez inny byt-dla-siebie, wchodząc w rozmaite relacje, takie na przykład jak bycie „dzięki” innemu lub innym, „na przekór”, „wbrew”, „przeciw”, „wraz z” itd.¹³

Dlatego Nieznajomy w poszukiwaniu jakiejś trwałej części swej istoty, owej jaźni głębokiej, o której mówi Thomas Merton, podświadomie odbija się, czy też rozpoznaje w innych. Jego towarzyszką, Pani, stanowi tyleż dopełniającą, co przeciwstawną stronę jego natury, Żebrak przypomina jego samego, natomiast Cezar i Lekarz, przywołując wspomnienie spotkanych niegdyś osób, wydają się żywym potwierdzeniem bolesnych doświadczeń. Dotkliwie odczuwa on to natręctwo uwewnętrznienia, ale nie jest zdolny do transformowania obcości w swojskość. Również dwuznaczność miejsc, w których przychodzi mu zmierzyć się z replikami swej pamięci, ewokuje czas psychiczny, by tym mocniej unaocznić wspólnotę terażniejszości i przeszłości w ludzkiej świadomości. Istnienie człowieka „dla” lub „wobec” innych ma określoną przeszłość i przyszłość. „Wspominana, uwewnętrzniona przeszłość występuje w refleksji jako obca terażniejszość: obcy, których spotyka Nieznajomy, są sygnałami jego własnej przeszłości”¹⁴.

Dramat subiektywny z właściwą sobie logiką i całym repertuarem dostępnych mu środków podkreśla, występujące już u romantyków, zniesienie

¹³ J. Tischner: *Spór o istnienie człowieka*. Kraków 1998, s. 219 i nast.

¹⁴ P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Przeł. E. Misiólek. Warszawa 1976, s. 45.

granicy między podmiotem i światem. Co ciekawe jednak, już niemieccy ekspresjoniści, wprost nawiązujący do techniki Strindberga, będą znajdować również inne niż motyw drogi sposoby kształtowania dramatycznej przestrzeni dla wyrażenia procesów rozgrywających się w podświadomości jednostki i jej zmagania ze społeczeństwem. Wprawdzie w dramacie Reinharda Sorgego *Der Bettler* [Żebrak] akcja oglądana oczami tytułowego bohatera swobodnie przenosi się z miejsca w miejsce, pozbawiona dodatkowo linearnej, przyczynowo-skutkowej struktury przez kapryśny styl prowadzenia narracji. Zaś Georg Kaiser w *Od poranka do północy* rozpisuje jeden dzień z życia człowieka na siedem epizodów, czyli „stacji” wzorowanych na obrazach drogi krzyżowej. Ale w *Masse-Mensch* Ernsta Tollera scena wewnętrzna wyizolowanej jednostki ukazuje na przemian groteskowe obrazy rzeczywistości i obrazy snu, zlewające się razem w jeden odrealniony pejzaż, silnie naznaczony teatralną sztucznością. Bodaj najsłynniejszą likwidację granicy między wnętrzem i tym, co zewnętrzne, można dostrzec w *Ludziach* Hasenclevera, sztuce opowiadającej o wędrowce bohatera, Aleksandra, przez świat. Ów wywołany w korowodzie sennych majaków świat — jak wcześniej w *Termopilach polskich* Tadeusza Micińskiego — okazuje się faktycznie umiejscowiony w głowie bohatera, który powraca z grobu po swojej śmierci. Przekreślając granicę, ekspresjoniści mogą odsłaniać w ten sposób z gruntu opozycyjny charakter relacji podmiotowo-przedmiotowej. Radykalne przeciwstawienie człowieka obcemu, wielkomiejskiemu najczęściej otoczeniu, ściślej zaś: wrogiej rzeczywistości społecznej pociąga przy tym za sobą dwie znamienne konsekwencje. Z jednej strony, prowadzi do całkowitego zatarcia rudymen tarnej odrębności reprezentowanego na scenie „świata”, wylaniającego się — szczególnie w *Ludziach* — jako fantom, pozór zawisły jedynie od postrzegającego podmiotu; zatarcia będącego skutkiem mediatyzacji przez niewiele różniące się między sobą centralne postacie. Co jednak może istotniejsze, z drugiej strony, kreowane w tych odrealnionych wizjach subiektywne przestrzenie gubią nieraz rysy podmiotowej odmienności i autonomii, stają się, paradoksalnie, dziwnie do siebie podobne.

Figura drogi jako konwencja przedstawieniowa jednostkowego losu okazała się natomiast poręcznym środkiem także w ramach innych estetyk i w innych ujęciach problematyki psychologiczno-społecznej, pozwalając przy tym uniknąć niebezpieczeństwa solipsyzmu. Droga to nie tylko ruch w czasie i przestrzeni, ale również kręte ścieżki, jakie można przemierzać w pamięci, bez konieczności lub potrzeby fizycznego przemieszczania się. Ten wywrócony na drugą stronę wariant motywu łatwo odnaleźć choćby w *Śmierci komiwojażera* i *Nie do obrony*, sztukach łączących dyskretny oniryzm z poetyką realizmu. Zarówno w utworze Millera, jak i Osborne’a, przedmiotem subiektywnego doświadczenia jest nie tyle ponura i dokuczliwa teraźniejszość, ile powtórnie przeżywana przeszłość, przywołana w se-

kwencjach retrospektywnych obrazów. Albo raczej to katastrofalna sytuacja „ja” „tu i teraz” zmusza do mozolnej rekonstrukcji „tam i wtedy”. Żeby zrozumieć? Zobaczyć własny błąd? Zapewne. Ale czy nie dlatego również, ażeby poprzez bolesne spojrzenie wstecz może zakosztować oczyszczenia?

Stary Loman osaczony w swoim domu, przez którego ściany może swobodnie przechodzić, odbywa imaginacyjną podróż w czasie, by dokonać gorzkiego obrachunku z samym sobą, poznać przyczyny swojej klęski. Dom jest zarezerwowany dla ponurego i beznadziejnego „teraz”, gdzie płynnie codzienne życie rodziny, niewielki pas przed budynkiem to przestrzeń wspomnienia wypełniona majakami Lomana. Tu wraca do zdarzeń sprzed lat, ozywają cienie młodej wtedy żony, synów, szefa, byłej kochanki, a także zmarłego brata. Podobne rozliczenie próbuje przeprowadzić Bill Maitland, rekonstruujący z determinacją jeden dzień ze swego biurowego życia. Osborne, inaczej niż Miller, z góry narzucił ten tryb ostrej osobistej konfrontacji czy wręcz wiwisekcji, wpisując akcję sztuki w czytelną ramę kompozycyjną. Po wygłoszeniu przed składem sędziowskim chaotycznego, usianego frazesami oświadczenia, Bill, tak jak i pozostałe postacie, przechodzi na drugą stronę sceny, do kancelarii, gdzie usiłuje zachować pozory normalnej aktywności, w rzeczywistości zaś popada w coraz większą fizyczną i duchową destrukcję. Niby na potwierdzenie sennego koszmaru, od którego rozpoczyna się dramat, zdaje się więc jednocześnie oskarżonym, oskarżycielem oraz obrońcą stającym przed sądem we własnej sprawie. Poszczególne epizody układają się w wizerunek rozchwianej, fałszywej samowiedzy bohatera, niezdolnego do trzeźwej oceny siebie i sytuacji, niczym kolejne zapisy dowodów winy. Dominacja perspektywy *ego* jest tym bardziej uderzająca, że kłopoty małżeńskie swoich klientek (granych przez tę samą aktorkę) Maitland traktuje tak, jak gdyby odnosiły się do jego własnego życia. I on, i Loman, podobnie jak wcześniej Nieznajomy z *Do Damaszk*, za pragnienie, mękę samopoznania płacą wyobcowaniem, ale ich alienacja bierze się wyłącznie z zaburzenia międzyludzkich relacji: Loman chwilami mówi do siebie, a Maitland prowadzi „głuche” rozmowy przez telefon. W rezultacie odtworzenie życiowej drogi, podążanie wstecz, po własnych śladach nie przynosi postaciom ekspiacji, choć niewątpliwie może wywołać katartyczne przeżycie u widzów. Oznacza jedynie demaskację złudzeń rodzących się w zetknięciu zmistyfikowanego obrazu „ja” z groźną i niezrozumiałą zewnętrzną rzeczywistością.

Inaczej dzieje się wówczas, kiedy miejscem, które odsłania akty świadomości podmiotu, staje się po prostu teatralna scena. Złożona relacja między ja i nie-ja rozgrywa się tu nie tylko jako konflikt ze światem zewnętrznym, z innymi, ale, co ważne, nieraz w większym jeszcze stopniu zostaje ujawniona w samym podmiocie. Struktura „teatru w teatrze” — bo o tę formę w tym wypadku przede wszystkim chodzi — daje niejako bezpośredni wgląd

w scenę mentalną dzięki „przeniesieniu” jej czy też wyobrażeniu na scenie teatralnej. Przedstawienie to mogłoby być idealną ilustracją Kartezjańskiej koncepcji, gdyby nie fakt, że współczesny dramat stawia pod znakiem zapytania przypisane tej koncepcji niepowątpiewalne *cogito*. Od czasu Freuda, w którego dziele doszedł do głosu kryzys filozofii podmiotu — tego podmiotu, który sam pojawia się od razu przed sobą jako świadomość — podważone zostały tego rodzaju pewniki. Świadomość zatem staje się problemem i zadaniem, a nie czymś danym bezpośrednio. Prawdziwe *cogito* musi być zdobyte w walce z maskującymi je fałszywymi *cogito*. „W miejscu bycia-świadomym pojawia się stanie-się-świadomym”¹⁵.

Zestawienie *theatrum mentis* i teatru-medium uruchamia ciąg wzajemnych upodobnień, pozwalając tym wyraźniej wydobyć na światło ukryte mechanizmy ludzkich działań i zachowań. Zdaniem Manfreda Schmelinga, stała ekspansja form autotematycznych w dwudziestowiecznej dramaturgii wiąże się z dwoma zjawiskami; po pierwsze, wynika ze sprzeciwu wobec mieszczańskiego teatru realistycznego, a po drugie — jest wyrazem dążenia do przekazania w teatrze alienacji społecznej związanej z wizją świata zrelatywizowanego i zdeintegrowanego¹⁶. W konsekwencji — jak sądzi Anthony S. Abbott — jednym z kluczowych tematów we współczesnym dramacie wydaje się relacja między realnością a iluzją. Napięcia i konflikty między tym, co stanowi treść ludzkiej egzystencji, a grą, maską i fałszem, które umożliwiają człowiekowi funkcjonowanie w świecie¹⁷. Z tego względu teatralna scena, również ta wpisana w metaforę snu, to zatem nie tylko model, odwzorowanie wewnętrznej przestrzeni, ale także dogodny instrument autoanalizy — poszukiwania jakiejś głębszej jednostkowej racji.

Tym magicznym miejscem jest dla Konrada z *Wyzwolenia*, który w teatrze i poprzez teatr chciałby określić swoją tożsamość artysty, a zarazem skryształizować poglądy. Dialogi z Maskami w II akcie dramatu można widzieć jako teatralną realizację rozpisanego na głosy monologu wewnętrznego bohatera; wyprowadzoną z didaskalijskiego zapisu „on jeden sceną duszy włada” i odsyłającą do dramatu subiektywnego konstrukcję akcji jako drogi dochodzenia do prawdy o sobie. Albo też jako kontynuację zaaranżowanej w widowisku *Polska współczesna* dyskusji. Akt II ukazuje wszak proces wyświadczenia się z presji i nacisków społecznych, ale i od własnych wyobrażeń, krępujących jednostkowy imperatyw sprostania swemu przeznaczeniu i zadaniu względem sztuki. Od zmistyfikowanych pojęć, które mogą być tyleż odzwierciedleniem racji innych ludzi, co uwewnętrznionym obrazem

¹⁵ P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicz. Warszawa 1975, s. 185.

¹⁶ Zob. S. Świontek: *Dialog — dramat — metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Warszawa 1999, s. 137.

¹⁷ A.S. Abbott: *The Vital Lie. Reality and Illusion in Modern Drama*. Alabama 1989.

tychże racji, jaki odciska się w świadomości człowieka, zniekształcając jego widzenie rzeczywistości.

Również Henryk w Gombrowiczowskim *Ślubie* próbuje odnaleźć siebie w teatralnym akcie samoustanowienia. Scena projektowana przez sen staje się symbolicznym miejscem, odwzorowującym wysiłek umysłu poszukującego tożsamości: Henryk rodzi się i dojrzuje w toku eksploracji swojej jaźni, więc stale znajduje się niejako w środku siebie i na zewnątrz, jest jednocześnie obserwującym podmiotem i przedmiotem własnej obserwacji. Nieprzypadkowo oba dramaty odwołują się do figury teatru w teatrze, która od dawna bywała wyrazem ontologicznej nieostrości, podwójności, epistemologicznego relatywizmu, równie zresztą jak obiektywizacją perypetii i udręk świadomości, choć zdublowanie scenicznych planów w każdej ze sztuk ma inną naturę i odmienne konsekwencje. Zmienna przestrzeń wydarzeń w *Ślubie*, wzorem dramaturgii subiektywnej, staje się miejscem inscenizacji „ja” bohatera, w *Wyzwoleniu* tymczasem do końca nie przestaje być teatralną sceną.

Gra złudzenia i realności, fałszu i prawdy, z natury rzeczy zawarta w formach autotematycznych, odkrywa dramat egzystencji uwikłanej w korowód ról, masek i cudzych odbić, tłumiących czy zniekształcających podmiotowe poczucie własnej istoty. W *Paternoster* Helmuta Kajzara nawet wiejski dom — niczym archetyp pojawiający się w śnie bohatera — nabiera znamion teatralnej inscenizacji. Kajzar nie osadził wprawdzie tej fantazmatycznej projekcji wprost w teatrze, dość jednak, że wprowadził jaskrawo stylizowane akcenty — przede wszystkim gra Gwiazdy, ale także groteskowość póz, gestów i teatralizujących zabiegów — które tłumaczą się fantastyką snu. To kreacyjne działanie sceny wewnętrznej nie pokazuje typowego dla dramaturgii subiektywnej rozszczepienia „ja” na inne postacie, wprost przeciwnie — oznacza dystans. Wyraża niemożność identyfikacji z żadnym ze śnionych przez podmiot światów, brak poczucia przynależności zarówno do zanurzonego w tradycji ojcowskiego domu, do którego powraca jak syn marnotrawny, jak i do współczesnego wielkomiejskiego „targowiska próżności”, które porzucił. Ale choć obca i groteskowa, teatralna transfiguracja pamięci i podświadomości kryje zarazem wysiłek samookreślenia. Również bowiem bohater *Paternoster*, tak jak jego poprzednicy, chciałby w ten sposób dowiedzieć się, kim właściwie jest. „Inszenizując” własne wykorzenienie i nieokreśloność, czeka, aż teatr niczym lustro odeśle mu jego prawdziwe oblicze.

W przeciwieństwie do zwierciadlanego i/lub dystansującego efektu sceny przestrzeni pokoju może sprawiać wrażenie, że projekcja wnętrza jest tu czymś samoistnym i oddzielnym. Opiera się ona na opozycji zamknięcia i otwarcia, zmianie perspektywy dalekiej na perspektywę bliską, wynikającą z oswojenia miejsca, eksterioryzacji przeciwstawia się więc tu raczej inte-

rioryzacja, ruchowi — bezruch. To poczucie zadomowienia dopiero uwydatnia — przez kontrast — niepokojący charakter, obsesyjność czy destrukcyjną moc nawiedzających mieszkańca pokoju upiórów. Prywatne *refugium*, w którym można się schronić, odgrodzić od chaosu otaczającej rzeczywistości, staje się widownią dręczących wydarzeń. Pokój jest niejako odwróconym wariantem drogi. Wędrując przez świat, bohater odnajduje ślady siebie w innych ludziach, na których rzutuje swoje lęki i urazy. W wypadku pokoju przeciwnie — to świat „przychodzi” do bohatera, wypełnia i zawłaszcza intymny skrawek przestrzeni, który staje się przedłużeniem jego umysłu. Nie szuka on, ani tym bardziej nie rozpoznaje siebie w innych, ponieważ inni, choć są nieodzowną częścią jego dramatu, istnieją wystarczająco niezależnie od centralnego podmiotu, by mógł widzieć w nich jedynie wytwór swojej wyobraźni. Paradoksalną cechą scenicznego pokoju jest właśnie niemożność odseparowania się od zewnętrżności, gdyż albo — jak w Różewiczowskiej *Kartotece* — wkracza ona i rozrasta się w jego obrębie, albo — jak w *Podróży do wnętrza pokoju* Michała Walczaka — zostaje psychicznie zresorbowana i w ten sposób „unieważniona” przez wnętrze. Szczególną formą samouobecnienia podmiotu okazuje się również koegzystencja czasów — dawnego i obecnego — w tak rozdwojonym miejscu, co sugestywnie pokazuje na przykład Jon Fosse w *Letnim dniu*.

W *Kartotece* autorska wizja sceniczna, łącząca przestrzeń jednocześnie zamkniętą (pokój Bohatera) i otwartą (przechodząca przez ten pokój ulica), wiąże płynnie porządek biografii z ekspansywną teraźniejszością. W takim układzie przestrzennym możliwa jest obecność osób współtworzących świat Bohatera, jak też pozornie przypadkowych, choć dla niego wszyscy są właściwie przechodniami. Niejednoznaczna kompozycja miejsca pełni przede wszystkim funkcję wizualnej metafory, jest znakomitą konkretyzacją stanu ducha Bohatera. Wyrazem prostej, jakiejś ostatecznej prawdy o sobie są jego własne słowa. Na pytanie Sekretarki, co jest „w środku”, tam, gdzie „doszedł do siebie”, pada odpowiedź: „Nic. Wszystko jest na zewnątrz. A tam są jakieś twarze, drzewa, obłoki, umarli... ale to wszystko tylko przepływa przeze mnie”¹⁸. Zamiast ponawianych jeszcze na początku stulecia wysiłków, ażeby dotrzeć do głębszych pokładów „ja”, pozostał tylko strumień doznań i odprysków świata. Bohater *Kartoteki*, w którym Różewicz chciał pomieścić sumę doświadczeń ponadindywidualnych człowieka drugiej połowy XX wieku, ma realne powody, by wątpić w sens metafizycznych usankcjonowań ludzkiej osobowości. I nie szuka już nawet swojej jedynej i niepowtarzalnej istoty.

Ponowoczesną wersję rozproszenia spoistego podmiotu prezentuje *Podróż do wnętrza pokoju* Walczaka, sztuka, która opiera się na niemal identycz-

¹⁸ T. Różewicz: *Kartoteka*. W: Idem: *Teatr*. T. 1. Kraków 1988, s. 102.

nym jak u Różewicza rozwiązaniu przestrzennym. Samo nazwisko głównej postaci – Skóra, mówi o zintensyfikowanej – czysto mentalnie – relacji z rzeczywistością i (nad)wrażliwości, choć wycofanie się w siebie wynika tutaj nie z nadmiaru doświadczeń, lecz z niedojrzałości. Jest to kondycja człowieka, którą charakteryzuje utrata wewnętrznej spójni przy jednoczesnym przeniesieniu punktu ciężkości, tkwiącego dawniej w jednostce, w świat zewnętrzny. Walczak wszakże mocno rozbudowuje metateatralny kontekst, którego znakiem w *Kartotece* był Chór Starców, i to narzuca jego sztuce odmienny trop interpretacyjny, jak też szyderczy ton. Inwazja innych ludzi w intymną przestrzeń ma oczywiste znamiona gry, której Skóra także się poddaje, co więcej – całość jest ujęta w wyrazisty sceniczny cudzysłów. W tej perspektywie podróż do wnętrza zdaje się ucieczką przed sobą, a więc przed życiem, balansując stale pomiędzy pustką i autokreacją.

Droga, scena i pokój związane mniej lub bardziej z tradycją dramatu jako sztuki interakcyjnej, międzyludzkiej, wykorzystują formy reprezentacji figuratywnej i obrazowej. Wśród tych sposobów uprzedzienia subiektywnej rzeczywistości przedstawienie polegające na wprowadzeniu do wnętrza umysłu dalece odchodzi od zasad klasycznego dramatu. Jest z pewnością najbardziej integralne i konsekwentne. Naturalnie, każda ze wskazanych tu możliwości penetracji indywidualnej świadomości wiąże się z substytucją, modelowaniem jej teatralnego wyobrażenia, pozwalającego na uchylenie dostępu do ukrytych obszarów cudzej jaźni. W tym jednak przypadku umysł pokazywany jest – by tak rzec – od środka, od spodu, jest – jak by powiedział Derrida – „czystą” obecnością, a przestrzeń dramatyczna staje się najpełniej przestrzenią wewnętrzną, stwarzając widzowi szczególną możliwość przedłużenia jego „ja”.

Wizja redukcji podmiotu do samoistnych, nagich procesów umysłowych systematycznie powraca w późnych sztukach Becketta, którego wręcz można uznać za wynalazcę tej formy. W utworach tych nie ma rozwoju w języku ani rozwoju w czasie, co idzie w parze ze ściśniętą scenografią, podkreślającą wrażenie uwięzienia w klatce. Sam akt mówienia, obudowany milczeniem i ciszą, tworzy obraz człowieka nie tylko obcego w świecie, lecz także pochwyczonego w pułapkę piekła samego siebie. W *Nie ja* usta, z których wydobywają się słowa, stanowią metonimiczny ekwiwalent „działania” w powiązaniu dźwięku z wizualnym znakiem. Z boku stoi wprawdzie Słuchacz nieokreślonej płci, który słucha mówiących ust i czterokrotnie wykonuje „gest przestrogi, a zarazem bezradnego współczucia”, ale można w nim właściwie widzieć niemego przedstawiciela widowni. We *Wtedy gdy* pokazana zostaje tylko twarz postaci określonej przez autora jako Słuchający. Z trzech dających się wyraźnie odróżnić źródeł z obu stron sceny oraz ponad zawieszoną głową słyhać trzy głosy, z których każdy jest własnym głosem Słuchającego. Świat został gruntownie oczyszczony, sprowadzony

do najistotniejszych czynników, które składają się na jaźń i świadomość. W *Krokach* poruszająca się miarowo po wąskim pasie z przodu sceny Kobieta (May) od czasu do czasu mówi do swej niewidocznej Matki i w końcu wygłasza długi monolog wprost do widowni. Głos Matki dochodzi z ciemności w głębi sceny. Akcja *Kroków* wyraźnie dzieli się na trzy części, rozgraniczone dwiema długimi pauzami, które upływają w całkowitej ciemności. Pierwszą część wypełnia dialog między May i jej niewidoczną Matką, drugą – głos Matki przemawiający w czasie, gdy May chodzi tam i z powrotem po scenie. Kobieta, można sądzić, słyszy tu głos Matki wewnątrz siebie. W trzeciej części, stojąc twarzą do widowni, opowiada fragment zagadkowej historii, najprawdopodobniej o Matce i o sobie, posługując się narracją trzecioosobową i anagramem swojego imienia (Amy).

We wszystkich trzech monodramach przestrzeń mentalną wypełniają wspomnienia postaci z okresu, zanim doszły one do ostatecznego i końcowego stanu stagnacji. Uwięzione u schyłku życia w zaklętym kręgu retrospekcji, zarazem odsunięte już od życia, postacie te noszą w sobie niezatarte ślady swych życiowych doświadczeń, przetopionych w formie niewielkiej liczby obrazów – kluczy. Te doświadczenia właśnie usiłują wypowiedzieć. Pamięć je przechowała w postaci skondensowanych sformułowań, ale również oderwanych wyobrażeń, układających się w sztywno ustrukturalizowane wzory, a właściwie je zamroziła wskutek ciągłego, uporczywego powtarzania. Tak rozpisane monologi przedstawiają niezmiernie wysterylizowane obrazy egzystencji sprowadzonej do najistotniejszego elementu – do strumienia świadomości, który jak Kartezjańskie *cogito* jest dla jaźni jedynym dowodem własnego istnienia. Strumień ten tworzy w istocie sekwencja słów emitowana przez wewnętrzny głos, zacierający jednak lub wręcz unicestwiający podmiotową tożsamość. „Wszystko, co dotyczy życia lub śmierci, dzieje się w całości i działa wewnątrz nas”¹⁹ – pisze Aldous Huxley. I wszystko, co próbują, co mogą jeszcze robić postacie Becketta, to uporządkować obrazy pamięci. Przeszłość i to, jak człowiek się do niej odnosi, jak ją w sobie akumuluje i przyswaja, decyduje o tym, kim jest. Postacie te są więc zawieszone między słowem, wypowiedzeniem, które nada sens, przywróci kształt ich istnieniu, a milczeniem, które równa się niepamięci.

Słuchający we *Wtedy gdy* słyszy trzy głosy, trzy narracje, odsyłające do różnych okresów w jego życiu. Pierwsza przywołuje obraz wspomnienia związanego z podróżą w krainę dzieciństwa, do samotnej ruiny, gdzie jako dziecko szukał w kryjówce samotności. W wiele lat później odwiedził to miejsce ponownie, ale widać uderzony jego obcością, kłócącą się z tym, co

¹⁹ A. Huxley: *Filozofia wieczysta*. Przeł. J. Prokopiuk, K. Środa. Warszawa 1989, s. 183.

zachowała pamięć, prawie natychmiast uciekł z powrotem tam, skąd przybył. Drugi narrator opisuje całą serię różnych sposobów uciekania z ulicy w czasie deszczu. Trzeci przypomina chwilę miłosnego przeżycia, naznaczonego jednak jakąś niewytłumaczalną skazą, kiedy ciała nigdy się nie stykają, „razem na kamieniu, w słońcu...”. W *Ostatniej taśmie* ukazaniu minionych doświadczeń Krappa służy użycie magnetofonu, dzięki któremu systematycznie ponawia on konfrontację z własnym „ja” z dawniejszych czasów. Krapp rozmawia już tylko z własną pamięcią i choć robi to za pośrednictwem mechanicznego urządzenia, to w kolażu retrospektywnych migawek, przeplecionych teraźniejszym komentarzem, można odnaleźć jakąś ciągłość jego świadomości. We *Wtedy gdy* konstrukcyjnym zwornikiem całości również jest spotkanie z sobą samym we wspomnieniu, tyle tylko że dalece bardziej zdekomponowanym i kalekim, jak w rozbitym lustrze. Polifonia trzech głosów, podobnie jak w tamtym dramacie urywki przesuwanej do przodu i cofanej taśmy, imituje pracę pamięci z jej lukami i kompulsywną skłonnością do przywoływania pewnych utrwalonych obrazów. Wysiłek pamięci, jaki na dobrą sprawę ustanawia postacie Becketta, nie daje więc żadnej gwarancji podmiotowej integralności. Co bodaj najlepiej wyraża paradoksalne stwierdzenie bohatera jednego z jego opowiadań, ujmujące naturę ludzkiej świadomości: „Tam, gdzie jestem, nie ma nikogo tylko ja, którym nie jestem”.

Również dla twórców, którzy po Beckettzie sięgają po tę formę reprezentacji przestrzeni wewnętrznej, język pozostaje nieomylnym, szczególnie wymownym symptomem jej płynności i rozbicia. A dokładniej – język i działania w nim zapisane, gdyż mówienie/rozpamiętywanie zlewają się najczęściej w jeden nierozdzielny i nieskoordynowany proces. Skrajnym przykładem może być sztuka Sarah Kane *4.48 Psychosis*, złożona z fragmentów wspomnień, chaotycznych tekstów, rozmów, myśli i wrażeń, która w ten tekstualny sposób przedstawia wyizolowany umysł w walce z napierającym językiem. I tak jak *Nie ja czy +++ (Trzema krzyżykami)* Kajzara pokazuje klęskę jednostki niezdolnej odnaleźć własne „ja” w powodzi różnych, niepoddających się kontroli zapisów pamięci.

Niemożliwość samowyróżnienia, a więc brak, iluzja tożsamości, wyłania się teraz jako centralny problem, nawet gdy nie przybiera tak krańcowych objawów. Pani Ka ze sztuki Noëlle Renaude pod takim tytułem także nie może sobie poradzić z uporządkowaniem swoich doświadczeń za pośrednictwem wyobrażeń i operacji językowych. Krajobraz mentalny Pani Ka jest światem zdekoncentrowanym, rozbitym na wiele osobnych, nieprzystających do siebie części, które mnożą bez umiaru pojawiający się w jej wyobraźni rozliczni rozmówcy (ludzie, zwierzęta czy przedmioty) oraz miejsca. Efektem tego jest całkowite zatarcie fundamentalnej dla tożsamości podmiotu relacji między wewnątrz i zewnątrz – kobieta bowiem tyleż opowiada o swoich

doświadczeniach, co fantazjując, tworzy „światy możliwe”. Postawa duchowego *voyageura* powoduje ponadto przesunięcie z centrum świata, umieszczonego w samej jednostce i równoznacznego z dominującą perspektywą „ja”, dającą jasną, jakkolwiek ograniczoną, władzę sądzenia – na obrzeże świata. „Mając swoje lata nadal nie wiem co to znaczy znaleźć własne miejsce na ziemi.”²⁰ – wyznaje Pani Ka. Wędrowanie, powtórzone w myśli, nie jest dla niej „braniem w posiadanie” nowych treści i jakości miejsc, dlatego nie jest też zamieszkiwaniem w świecie²¹. Jak bowiem tłumaczy Heidegger, bezdomność człowieka nie polega na jego zagubieniu wśród bytów, lecz na ludzkiej niezdolności do myślącego rozumienia prawdy bycia. Nic dziwnego zatem, że podejmując kolejne próby złożenia w jakąś sensowną całość strzępów zapamiętanych sytuacji, emocji, obrazów, Pani Ka nie kieruje się żadnym szczególnym zamysłem, wiedzioną bardziej inscenizacyjnymi skłonnościami własnej wyobraźni.

Zapoczątkowane wraz z dramaturgią subiektywną otwarcie sceny na przestrzeń wewnętrzną okazało się jednym z czynników decydujących o przeobrażeniach teatralnej reprezentacji. Kryzys podmiotu, jakiego niezmordowanym świadkiem (i diagnostą) jest dwudziestowieczny dramat, rodzi zróżnicowane modele sceny mentalnej i dzięki temu uprawomocnia odmienne inscenizacje jaźni. Transpozycja tej przestrzeni, sposób jej ustrukturyzowania i wizualizacji, to – utrwalony w różnej formie – zapis decentralizacji podmiotowości. Wyraz rozpoznania przez jednostkę własnej tożsamości, jej relacji z innymi, również – za sprawą dystansującej autorefleksji – postrzegania siebie jako innego. O ile jednak konwencja przedstawienia wa drogi lub teatralnej sceny, naśladując ruch poszukującej świadomości, odslania miraż niepowtarzalnego „ja”, horyzont niemożliwej do odzyskania „całości” i sensu, o tyle dwie pozostałe realizacje przestrzenne, pokój i wewnątrz umysłu, wydobywają o wiele bardziej kontemplację stanu rozproszenia. Właśnie w kontynuacyjnych rozwinięciach i wielorakich przesunięciach, w rozwoju form usceniczniania przestrzeni „teatru wewnętrznego” – a nie w samym opisie procesu dezintegracji – kryje się, jak sądzę, poważny wciąż potencjał możliwości starej formuły *Ich-Drama*.

²⁰ N. Renaude: *Pani Ka*. W: *Językowe światy I. Antologia sztuk francuskich*. Kraków 2004, s. 269.

²¹ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 41.

Ewa Wąchocka

Internal spaces in the 20th century drama

S u m m a r y

"An internal space", the notion having no concrete definition nor a clearly-established scope of meaning, can refer to both the authors of the performance, and the audience, however, it mainly concerns the theatrical figure. The article raises the issue of changing means of objectivization of this invisible subjective space on the stage – a visible and fairly concrete place – the 20th century drama brings. The choice of a place or places where the individual interior exteriorizes constitutes a tangible expression of the subject conceptualisation. The changes in question are observed within the scope of a traditional box stage, however, the moment the world presented there is shown from one subject perspective, the stage itself reveals the appearance of explicitness, the result of the crisis of the principle of illusionary representation in the 20th century.

The lack of transparency of the world, loudly manifested with the creation of the subjective drama, constitutes a kind of a philosophical keystone of many later – different – perspectives of the ego inscenization; the point of reference for different literary poetics. The experience of world strangeness, as well as the collapse of the strong illusion of the substantial subject, are the most significant factors in the search of identity describe in the drama. The fluency of this internal space is tightly related to the questioning of the principle of theatrical representation grounded from the period of Renaissance and Baroque, connected with a logocentric prime of word and faith in the rational order of things. The 20th century drama, taking on the analysis of processes shaping and defining human identity, relies on four perspectives: path, theatrical stage, room and the inside of the human mind. The article discusses the basic indicators and features of these four perspectives on the basis of the European and Polish drama works, among other things, by Strindberg, Arthur Miller, John Osborne, Helmut Kajzar, Michał Walczak, Samuel Beckett, Sarah Kane, and Noëlle Renaude.

Ewa Wąchocka

Innere Räume im Drama des 20.Jhs

Z u s a m m e n f a s s u n g

„Innerer Raum“, ein Begriff, der nie genau definiert wurde und keinen eindeutigen Bedeutungsrahmen hat, kann sich sowohl auf Aufführungsurheber, wie auch auf das Publikum beziehen, er ist jedoch vor allem mit Theaterfiguren verbunden. Im folgenden Artikel wird gezeigt, auf welche Weise der unsichtbare, subjektive Raum an einer sichtbaren, konkreten Stelle auf der Bühne im Drama des 20.Jhs objektiviert wurde. Bei der Wahl des Ortes oder der Orte, wo persönliches Innenleben zum Ausdruck gebracht wird, kommt es zur augenfälligen Konzeptualisierung des Subjektes. Die hier untersuchten Wandlungen treten im Bereich der traditionellen Schachtelbühne ein; wenn aber die hier kreierte Welt nur aus einer subjektiven Sicht dargestellt wird, scheint diese Bühne eindeutig

zu sein, und dazu hat im 20.Jh. die Krise des Prinzips von der illusionistischen Vertretung beigetragen.

Die Undurchsichtigkeit der Welt, die samt dem Beginn der subjektiven Dramaturgie klar bekundet wurde, ist sozusagen ein gewisser philosophischer Schlussstein von mehreren späteren Inszenierungen des Ichs; ein Bezugspunkt für unterschiedliche schriftstellerische Poetiken. Die Erfahrung von der Fremdheit der Welt und der Untergang von der Illusion eines starken, substantiellen Subjektes sind die wesentlichsten Faktoren der durch das Drama geschilderten Identitätssuche. Die Flüssigkeit des inneren Raumes ist auch damit verbunden, dass das seit Renaissance- und Barockzeit ausgeprägte, mit dem logozentrischen Primat von Wort und Vertrauen in rationelle Weltordnung einhergehende Prinzip der Theatervertretung in Frage gestellt wurde. Im Drama des 20.Jhs, das die, die menschliche Identität bildenden Prozesse zu analysieren versucht, lassen sich vier wichtigste Betrachtungsweisen unterscheiden: Weg, Theaterbühne, Zimmer und Innenleben. Sie werden von der Verfasserin am Beispiel der europäischen und polnischen Theaterwerke besprochen, u.a.: Strindberg, Arthur Miller, John Osborne, Helmut Kajzar, Michał Walczak, Samuel Beckett, Sarah Kane und Noëlle Renaude.